

El gaucho en la escena argentina

Escribe: ARTURO LAGUADO

El héroe popular del "país profundo", de la Argentina criolla, campesina y guerrera del siglo XIX se llamó Juan Moreira. Sobre este personaje se concentra en un momento dado la mitología del gaucho, del hombre duro y solitario de la pampa; del perseguido injustamente por los representantes de la ley o por el avance del progreso, de una forma de vida que viene a destruir los valores consagrados por otro sistema en el cual solo regían los atributos puros del hombre en lucha contra un medio bárbaro. Juan Moreira, como antes el indio, es la víctima de la nueva corriente civilizadora.

La Argentina es un país bicéfalo. No es posible comprender su originalidad como nación si se olvida la honda antinomia planteada entre la capital y la provincia. Esta es la fuente de su historia, de sus vehementes contradicciones, la causa de un poderoso e inarmónico desarrollo.

Es curioso observar cómo el mito de Juan Moreira es consagrado por Buenos Aires, la ciudad europeizante. Y cómo, de rebote, el personaje regresa al campo para afirmar su identidad. Sin embargo, Juan Moreira existió físicamente, y muchos gauchos del siglo pasado debieron vivir una historia parecida a la suya, más cruel acaso que ese rosario de calamidades narradas por Eduardo Gutiérrez, en el folletín que hoy consideramos la partida de nacimiento del teatro gauchesco. Pero la historia de Juan Moreira hombre ha cedido el paso a la historia de Moreira personaje teatral. Porque existe un hecho fundamental, el teatro argentino también nace con el personaje, o con la pieza que le dio vida.

Para llegar hasta el día de su estreno, es necesario pasar por una serie de etapas preparatorias, empezando por las representaciones hechas en el tiempo de la colonia para las élites de la corte virreinal, las farsas, los sainetes y las obras, incluso, destinadas a justificar la política de España en el concierto europeo.

Buenos Aires obtiene su primera casa de comedias, llamada por otro nombre "La Ranchería", con el virrey Juan José de Vértiz y Salcedo. En ese lugar se presenta el mismo año que un incendio destruye el local, 1789,

la primera pieza de autor americano: *Siripo* de Manuel José de Lavardén. Es una tragedia basada en la lucha por la conquista del Río de la Plata, previa a la fundación de Buenos Aires por Pedro de Mendoza. Es la historia de la pasión que el cacique Siripo concibió por doña Lucía Miranda, esposa de un oficial español. Pero del original solo se conservan algunos fragmentos. Hablando con propiedad, la primera obra de autor argentino es *El amor de la estanciera*, la cual posiblemente subió a escena en el año de 1792. Allí ya aparecen varios elementos que después se harían constantes en el teatro popular, el lenguaje, el machismo, el ambiente campestre, la defensa de lo criollo contra lo extranjero. Y este último, sobre todo, es un tema favorito de los autores de una época que desea afirmar los valores nacionales contra los foráneos. En *El amor de la estanciera* las virtudes varoniles de un criollo resaltan ante la grotesca figura de un europeo.

El personaje central del sainete es Chepa, una muchacha casadera que tiene dos pretendientes: uno de ellos, es buen jinete y bastante rústico; el otro es un portugués de costumbres ciudadanas y aspecto sedentario. La madre de Chepa está por el portugués:

*Cancho, mirá lo que haceis;
no te lleveis por marañas,
que un portugués la pretende;
por fin es hombre de España.*

A lo cual responde el marido:

*Mujer, aquestos de España
son todos medio bellacos;
más vale un paisano nuestro
aunque tenga cuatro trapos. (1).*

A medida que la expresión de los conflictos se amplía, los temas se diversifican y ahondan en el estudio de las costumbres. Después de la independencia, durante el tiempo en que se lucha por desterrar los vestigios de la antigua dominación, el repertorio del teatro español desaparece de los escenarios de la nueva república. Buenos Aires carece de intérpretes, de autores, y se ve obligada a importar de Europa los materiales indispensables para la escena: de Francia traerá las obras; de España, los actores, que permitirán pasar agradables veladas a sus clases altas. Es cierto, mientras tanto algunos intentos de autores nacionales se llevan a cabo, como *Tupac-Amarú*, de Ambrosio Morante, entre otros de significación. Pero estas son verdaderas excepciones. Más tarde, durante el tiempo de Rosas, un conjunto de grandes nombres de la historia argentina (José Mármol, Alberdi, Mitre) trata de sumar su inteligencia al desarrollo del arte teatral de su país con poco éxito. ¿Cuántos espectadores asistieron a lo largo de un siglo a esas representaciones? Por ese entonces en Buenos Aires aún no se han creado todos los factores necesarios para la formación de un arte teatral, y mucho menos para el desarrollo de una

(1) *Breve historia del teatro argentino*. (EUDEBA, 1962).

escena nacional. El teatro popular, abierto a todas las capas sociales, se refugia en el circo. El circo da cabida a los sainetes, a la acrobacia, a la danza, al canto, a las riñas de animales. Es el espectáculo por excelencia del gran público y cumple para los argentinos, como lo señala un autor, el mismo papel que el fútbol en nuestros días.

Juan Moreira se representa por primera vez en un circo, pero sin texto; la historia se narra con simples movimientos; la lucha del gaucho contra "los milicos" que quieren apresarlos se mima, en otras oportunidades interviene el canto.

Con diez años de anticipación, la literatura ya ha concentrado en otro personaje mítico los elementos que servirán de base a la figura del gaucho legendario: el *Martín Fierro* de José Hernández que, en escaso tiempo, alcanzó una increíble popularidad. Y casi en el mismo año de su publicación, un poco antes, Francisco Fernández dramatiza la historia de otro gaucho llamado Jerónimo Solané. El público empieza a demostrar gran simpatía por ese delincuente idealizado, por ese héroe romántico víctima de su desastroso destino y de la mala organización estatal.

En el año de 1884 se abren de par en par las puertas de la escena a los conflictos de una sociedad en formación que aspira a verse "representada". Un héroe con la vitalidad de Juan Moreira no puede permanecer encerrado dentro de los estrechos límites del folletín. Le basta con aparecer por primera vez en escena, encarnado por Pepe Podestá, para que se comprendan de inmediato las grandes posibilidades que ofrece su destino.

"La Gran Aldea", como los historiadores llaman al Buenos Aires de entonces, descubre la inmensa riqueza de una vida que comienza más allá de los contornos urbanos, y el sentido heroico de la lucha ignorada que los gauchos, sus connacionales al fin de cuentas, libran cotidianamente en el fondo de un medio que, para ellos, carece de promesas. Juan Moreira es sin duda un melodrama lacrimógeno. Allí no falta ninguno de los elementos necesarios para conmover la sensibilidad del pueblo. Está el viejo padre injustamente castigado por culpa del hijo. El hombre traicionado por su mujer la cual, a su turno, fue villanamente engañada por el seductor; y después Moreira, el gaucho de corazón noble, víctima de la autoridad. Aun convertido en delincuente, el público juzga buena su causa, justa su venganza. Es un hombre "en la mala", acorralado por la suerte y por lo tanto se le concede el derecho de morir matando. Del circo de los hermanos Podestá, del corazón de Buenos Aires, donde el gaucho sirve de espectáculo a una audiencia que nunca se ha "sentido" a caballo, ni mucho menos desenfundando "el facón" para mostrar su hombría, Juan Moreira vuelve al interior del país, a los pueblos acostumbrados a verlo pasar con el "chiripá" bien sujeto a la cintura por la ancha "rastra" cubierta con monedas de plata. Las gentes de los poblados saben que todo eso es cierto, o puede serlo... Raúl Castagnino cuenta en su *Sociología del teatro argentino* la anécdota del espectador que salta al escenario puñal en mano, para defender a Juan Moreira cuando es atacado por la espalda, gritando: "¡Cobarde! ¡Así no se mata a un hombre!". En la calle los mozos imitan las maneras del personaje, repiten sus frases, aspiran a

jugarse la vida en lances parecidos. Y los señores de la capital afirman que el pueblo se está “moreirizando”. Ocurre simplemente que la realidad y la ficción se asemejan demasiado y que en ese juego de identidades deben cambiar de campo con frecuencia. Mayores arbitrariedades han llegado a sus oídos, durante ese medio siglo de revueltas, de guerras civiles, de poderosos amos y de gauchos “matreros” y desventurados.

“Mi vida es andar vagando, dice Moreira, porque ya no encuentro un sitio donde descansar a gusto. Mi vida es pelear siempre con las partidas y matar al mayor número de justicias que pueda, porque de la justicia he recibido todo el mal de esta vida y por ella me veo acosado como una fiera, ande quiera que me dirijo; qué le hemos de hacer al dolor, es preciso matar las penas, pasiano, y el que me quiera acompañar, yo pago esta güelta. A ver, pulpero, eche, que yo pago”.

Y esta rebeldía sin término, esta lucha inútil cuyo final todo el mundo es capaz de prever, porque los “justicias” terminarán por darle caza como a un pobre conejo, encuentra un eco profundo en el público de las aldeas. Un hombre como Moreira tiene derecho de hablar en esa forma. También sabe jugarse la vida por defender a otros cuando lo cree justo. Y su primer muerto fue el mismo juez que lo condenó sin razón para seducir a su mujer. “No se asuste tan fiero, don Francisco —le dice después de desarmarlo y de haber eliminado la escolta con la cual venía a apresarlo— no lo he desarmado pa matarlo, sino pa decirle dos palabras que precisaba escuchar usted antes de morir. Usted me ha perseguido sin motivo, reduciéndome a la condición en que me veo; usted me ha golpeado en el cepo, porque no era capaz de golpearme frente a frente, y no contento con esto, usted ha pretendido matarme pa hacer suya a mi mujer, a quien no puede servir ni de taco. Yo lo voy pues a matar a usted, no porque le tenga miedo sino para evitar en mi ausencia a Vicenta, el asco de oírle una nueva proposición desvergonzada. (Le tira la espada y le dice). Ahora, defiéndase, porque va de veras”.

Una idea más clara de la construcción lineal del personaje, y de la exaltación melodramática de las situaciones —de aquellas que sin duda más conmovían al público que corría alborozado a presenciar las funciones del circo, cuando los hermanos Carlo arman su carpa en la plaza de las aldeas— la hallamos en la escena tres.

(La escena representa un cuarto pobre; a la derecha una cama, a la izquierda una mesa con una botella con un cabo de vela. Al subir el telón, se oyen ladridos de perros. Giménez se levanta de prisa y se viste apurado. Vicenta despierta sobresaltada, pero Giménez le pone una mano en la boca, recomendándole silencio, y se dirige a la ventana en actitud de saltar al otro lado en cuanto se abriese la puerta. Al oír que la puerta se abre, Giménez salta al otro lado de la ventana y hace que desata el caballo. Se oye la voz de Moreira, que dice:)

Moreira—¡Ay juna, se me va; se me va mi venganza! (Vicenta al oír esa voz, da un grito desgarrador y dice):

Vicenta—¡Animas benditas es el alma de mi Juan que anda penando! (Se abraza a su hijo poniéndose a rezar. Moreira entra, daga en mano, y la tira al suelo diciendo):

Moreira—Por fin los maté a estos perros de porquería, que por defenderme de ellos no pude vengarme de mi compadre Giménez, del hombre que yo había depositado toda mi confianza en él y me viene a pagar con la ingratitud de estar viviendo con mi mujer. (Se pone a llorar. Vicenta, al oír aquel llanto, se baja de la cama y enciende un fósforo y al ver a Moreira queda como petrificada de espanto. Moreira enciende un fósforo y en seguida la vela que está sobre la mesa. Mira a la cama, va corriendo y toma al hijo en los brazos y lo quiere comer a besos. En seguida lo lleva junto a la vela y lo contempla y lo vuelve a besar. Juancito toma la mano del padre y dice):

Juancito—¿Tatita, por qué no has venido en tanto tiempo pa hacerme pasear en mi petisito?

Moreira—Es que no he podido, Juancito, he tenido mucho que hacer. (Lleva al niño a la cama, lo besa, y mirando con lástima a Vicenta, le dice): Vicenta, vení, acércate, que yo no he venido a hacerte mal porque yo te perdono todo el mal que vos me has hecho a mí.

Vicenta—¡Cómo! ¿Sos vos? ¿Con que no has muerto? ¿Con que me han engañao? (Se cubre la cara con las manos. Moreira va a buscar la daga que está en el suelo y al ver esto Vicenta le dice): ¡Matame, Juan mío!

Moreira—No lo permita mi Dios. (Guardando la daga). Vos no tenés la culpa y nuestro hijo te necesita porque yo no lo puedo llevar conmigo. ¿Quién cuidará de él si yo manchase mi mano matándote? Adiós, Vicenta; ya no nos volveremos a ver más porque ahora sí voy a hacerme matar de veras, puesto que la tierra no guarda para mí más que amargas penas... (Se dirige a la cama, besa al niño; lleva las manos a la cara y trata de alejarse).

Vicenta—No te vayas mi Juan, matame antes. (Se prende del chiripá). Matame como a un perro, porque yo te he ofendido, pero antes perdóname; yo no tuve la culpa, a mí me han engañao diciéndome que vos habías muerto y si yo he dao este paso fue pa que nuestro hijo no se muriera de hambre. Perdoname, y después moriré a gusto.

Moreira—¡Jamás! ¿Quién cuidará de este? (Señalando a Juancito, que tiende los brazos). Basta; que me voy. Adiós.

Vicenta—No quiero que te vayas. (Se prende más fuerte del chiripá). Llamalo, Juancito, no lo dejes ir. (Moreira se desprende de su mujer, tira un beso al hijo y sale corriendo. Baja Juancito).

Juancito—Tatita... tatita... tatita... (Abraza a la madre).

Evidentemente no todo ha de ser rigor. También existen en la obra momentos destinados a calmar la angustia de las graderías del circo. Cuando los "payadores" cantan sus coplas la alegría se desborda inundando el recinto de los espectadores. Es una fiesta y entre buenos y nobles amigos, tristezas y alegrías se comparten. Castagnino encuentra en Juan Moreira un ejemplo clásico de teatro popular. "El teatro es popular, dice, cuando constituye una "fiesta" (fiesta en el sentido prístino del *festum* latino) expansión impremeditada, sin finalidad oculta, go-

zosa, de efectos catárticos, de comunión a identificación entre el mundo ficticio, la imaginación y el sentimiento público". Juan Moreira cumple a cabalidad estas premisas. Porque en los medios rurales donde se presenta la obra "el ambiente está saturado del tema y se encuentra a tono con la mentalidad popular".

Sin embargo el texto teatral, hecho en colaboración por Eduardo Gutiérrez y Pepe Podestá, parece artificioso, al considerar el medio en el cual se desarrolla. Falta el verdadero sabor del lenguaje vernáculo. Los personajes tratan de expresarse con toda la corrección de que es capaz un habitante de la capital. Los gauchos sabían hablar de otra manera y decir sus sentimientos en una forma menos ceñida a la prosodia. La aceptación inmediata de ese lenguaje extraño a su sensibilidad, por las gentes más afines al personaje, debió llegar esencialmente a través de las grandes posibilidades de identificación que en él encontraron.

La atracción que Juan Moreira ejerció sobre el público, convirtió la representación de la pieza en un buen negocio. Una vez descubierto este filón, otros autores se apresuraron a explotarlo y los espectadores siguieron respondiendo generosamente a esos intentos. En breve tiempo el texto gauchesco alcanzó su apogeo creando, de paso, una audiencia que después recogerían otros escenarios. Con la formación de este último elemento estaban dadas las principales bases sobre las cuales debería afirmarse el desarrollo de un teatro nacional.

La otra etapa, la del verdadero arte dramático, llegaría después lógicamente, por la simple conjunción del género chico, del circo-picadero, y de las obras que antes estuvieron destinadas a la audiencia de las clases cultas. Detrás de Juan Moreira entra en la escena argentina el tumulto de personajes que venían a exponer ante los ojos de sus conciudadanos las inquietudes de esa comunidad que ya deseaba conocerse. El teatro argentino encontró allí las bases necesarias para lanzarse a la gran aventura.